PINACOTECA DE LOS GENIOS

17

Beato Angélico



EDITORIAL CODEX S. A.

La más grandiosa colección de arte del mundo

PINACOTECA DE LOS GENIOS, que ofrece un panorama completo de las creaciones magistrales de la pintura, ha sido realizada por un conjunto de distinguidos expertos en arte, dirigidos por el doctor Dino Fabbri, y adaptada por especialistas, para el público de habla española.



EDITORIAL CODEX S. A.

BOLÍVAR 578
BUENOS AIRES

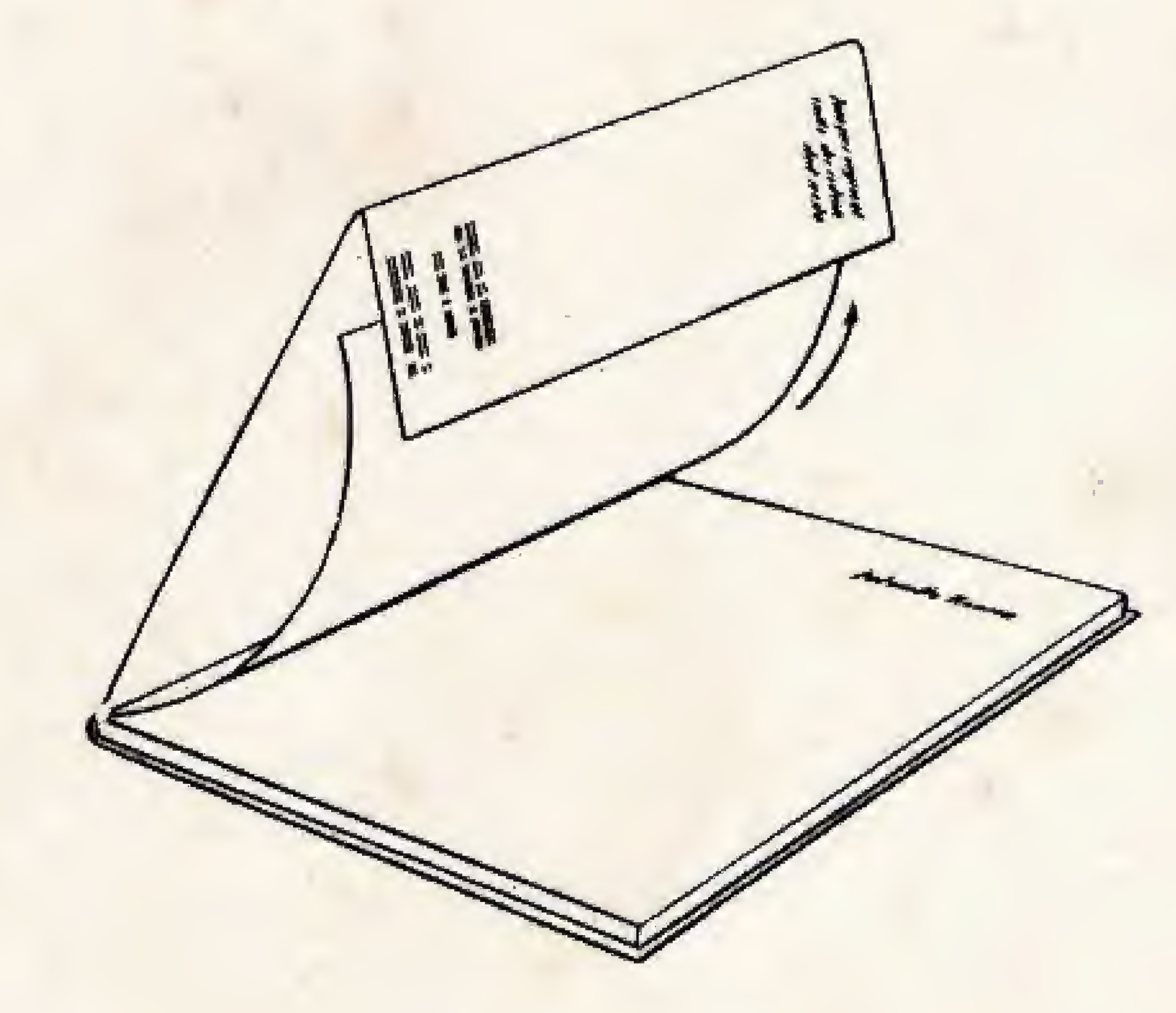
PINACOTECA DE LOS GENIOS - *La más grandiosa colección de arte del mundo.* Aparece todas las semanas. Director responsable: Nicolás J. Gibelli. Consejero Técnico: Profesor Julio E. Payró. Editada por Editorial Codex S. A. Dirección y Administración: Bolívar 578. T. E. 34-7501. Buenos Aires, Argentina.

Reg. como correspondencia de 2ª clase en la Adm. de Correos de Guatemala, Nº Reg. de la Propiedad Intelectual Nº 806.580

ADVERTENCIA

Las tapas van sueltas, a manera de cubierta superpuesta, para facilitar la encuadernación de las páginas interiores o su utilización como lámina aislada de un cuadro o colección individual.

El que desee coleccionar la revista completa sólo deberá colocar la primera y última página debajo de la solapa de las tapas.



Beato Angélico

Monografía por LUCIANO BERTI

Traducción por JULIO GÓMEZ DE LA SERNA

El juicio del siglo XX, por OSVALDO SVANASCINI

PINACOTECA DE LOS GENIOS

La más grandiosa colección de arte del mundo

EDITORIAL CODEX S. A.
Bolívar 578 - Buenos Aires

LUCIANO BERTI



1

Beato Angélico

No en 1387, como se creía, sino en los últimos años del siglo XIV —según las más recientes indagaciones del Padre Orlandi— nació cerca de Vicchio di Mugello aquel Guido di Pietro, que pasaría a la historia como Fray Juan de Fiésole, o, sencillamente, como "el Angélico". Se ha comprobado que en 1417 era ya pintor y todavía lego en Florencia y que al año siguiente le abonaban una tabla pintada para una capilla de la Iglesia de San Esteban del Puente, decorada con frescos de Ambrosio di Baldese. En 1423 volvemos a encontrarlo, en cambio, ya con el nombre de Fray Juan, en el pequeño convento de Santo Domingo de Fiésole, adherente a la reforma del Beato Juan Dominici, según reza un documento en el cual nuestro pintor figura como autor de una cruz, hoy perdida, para el hospital de Santa María la Nueva. Y en Santo Domingo, es decir, próximo a la capital de Toscana, pero lo suficientemente aislado en la quietud de la luminosa colina fiesolana, Fray Juan permanecerá hasta cerca de 1437, año en que bajará al convento de San Marcos de Florencia. A esa misma clausura habíase retirado también un hermano suyo, llamado Fray Benito.

*Ya en Santo Domingo, Fray Juan era extraordinariamente activo, ayudado en sus pinturas por unos discípulos (entre quienes descuella Zenobio Strozzi), y había dotado con sus encantadoras y piadosísimas imágenes varias iglesias de Florencia, mientras otras pinturas de menor tamaño y unas Vírgenes, eran sin duda destinadas a la devoción particular. En 1429 le es abonado el precio de un tríptico para los monjes de San Pedro Mártir (actualmente en San Marcos). En 1432-33 tenemos el testimonio de la ejecución de una perdida Anun*ciación *para San Alejandro de Brescia. En 1433 el Gremio de los Lenceros encargó a Fray Juan su grandioso tabernáculo (ahora también en San Marcos) por la suma de 190 florines de oro "o menos si así se lo dicta su conciencia". En 1435 Andrés di Giusto copia* La imposición del nombre al Bautista *(en San Marcos), teniéndose así noticia de esa pequeña pero importantísima pintura que no desmerece mucho en comparación con las de Masaccio ni con las de Van Eyck.* El Descendimiento *para Santa María del Templo es de 1436, según los documentos; y de 1437 parece ser el tríptico de Perusa. Cuando Fray Felipe Lippi se trasladó (1434) a Padua, la tendencia más avanzada de la pintura florentina quedó, por tanto, representada por Fray Juan, el de Santo Domingo; y, en efecto, Domingo Veneziano, en su famosa carta de 1438, citará como "buenos maestros" en Florencia, sólo a estos dos frailes, Lippi y nuestro pintor.*

Después, cuando el Convento de San Marcos pasa de los Silvestrinos a los Dominicos, Fray Juan, con un grupo de ayudantes, decora con frescos la nueva sede de su orden, conforme a la tradición dominica que quería que los conventos estuviesen adornados con pinturas. La obra de San Marcos, incluyendo el espléndido Retablo *para la iglesia, debe datar de 1438 a 1446, aproximadamente, y la iglesia fue consagrada en la Epifanía de 1443 por el Papa Eugenio IV. En 1446, ese mismo Pontífice llamó al fraile pintor a Roma, para hacerle decorar una capilla del Vaticano, hoy desaparecida. Y su sucesor, Nicolás V, le encomendó la decoración de la Capilla Nicolina y del gabinete pontificio (1448); sin embargo, durante el verano, para huir del intenso calor de la Urbe, Fray Juan se retiró a Orvieto, y allí comenzó la pintura de la Capilla de San Bricio, en la Catedral (1447), interrumpida después, y terminada por Lucas Signorelli. Entre los ayudantes que había traído de Florencia estaba Benozzo Gozzoli.*

Fray Juan, que había sido ya vicario del pequeño convento de Fiésole en 1432-33, fue nombrado prior —al regresar a Toscana— de 1449 a 1451. (Vasari dice que el Pontífice había pensado desde luego en él como arzobispo de Florencia, en lugar de San Antonino, pero que el artista rehusó por modestia.) En 1452 iba a encargarse de ejecutar los frescos del coro de la Catedral de Prato, que en cambio pintó Lippi; y en 1453, probablemente, emprendió de nuevo el camino de Roma, donde murió, en el convento de Santa María de la Minerva, el 18 de febrero de 1455, recibiendo honrosa sepultura.

Vasari, recogiendo testimonios de sus contemporáneos, nos presenta a este hombre como un religioso de vida ejemplar, modesto y absolutamente desinteresado (los productos de sus pinturas eran para el convento), que no olvidaba sus deberes monásticos aun desarrollando su actividad pictórica. No tomaba los pinceles sin haber hecho sus oraciones, no pintaba la figura del Crucificado sin llorar, y no retocaba jamás sus obras, estimando que, como habían sido pintadas, así quería la voluntad de Dios que quedasen. Así, podía pintar sin cesar, y, en efecto, la producción del Angélico es sorprendentemente amplia. "No quiso pintar nunca otra cosa que Santos" y "acostumbraba decir con frecuencia que quien se dedicaba a este arte tenía necesidad de quietud y de vivir sin otros pensamientos; y quien hace cosas de Cristo, con Cristo debe estar siempre".

El adjetivo "angélico", empleado por primera vez en el "Theotocón" (1469) de fray Domingo da Corella con el significado de "reunido ahora con los ángeles", pero que después, en los escritos de Landino, vino a equivaler a "el de la angélica expresión artística", debía en lo sucesivo quedar como justo sobrenombre de este selecto artista-religioso, a quien por parte del pueblo (pero sin reconocimiento de la Iglesia Católica) le ha sido asignada también la dignidad celestial de Beato.



2

"Angélico, encantador, devoto y muy dotado de grandísima disposición"

La posición histórica de Fray Angélico ha sido realmente muy discutida: se ha hablado del "último pintor místico" o, al contrario, del primero y perspicaz heredero de Masaccio. Pero esta absoluta oposición de opiniones debería no tanto sorprender, cuanto llamar la atención sobre el cuidado con que se han de encarar los problemas planteados por este candoroso fraile. Los errores de la crítica no pueden ser nunca totales.
En el siglo xv, Landino escribe esta definición, aún hoy impecable, de Fray Juan: "angélico, encantador, devoto y muy dotado de grandísima disposición". Nadie negará que el Angélico haya sido tal cosa; la duda se plantea no con respecto a sus características personales, sino en lo que atañe a su posición histórica; por un lado se manifestó la crítica romántica católica: Rio, Cartier, el padre Marchese, que consideraban el arte del Angélico como una interpretación pictórica de Dante; o incluso la de Aleardi, o la del gran Cavalcaselle, que configuraron al pintor "místico" con los rasgos —por lo demás fieles a la verdad histórica— que habíamos encontrado en Vasari, y prefirieron estimarle "más místico que pintor", más del cielo que de la tierra, y más del Medioevo que del Renacimiento. Por otro lado, en cambio, varios eruditos del siglo xix: Langton Douglas, Longhi, Denis, Ragghianti, Salmi, con razones igualmente válidas, vieron en el arte de Fray Juan una sabia expresión renacentista.
Y, en efecto, nos preguntamos: ¿Cómo se puede desarraigar al Angélico del terreno del Renacimiento? ¿Acaso no es la adhesión al naturalismo renacentista la que determina esa intensa fragancia de su pintura (Berenson dice que "fue el primero en comunicarnos la sensación de los goces naturales"), la que crea las imágenes henchidas de luz diurna, ambientadas idealmente —cuando no visiblemente— en un florido jardín? (También Berenson habló incluso de la "gracia floral de la línea y del color" de su pintura). Y la expresión estilística de esa devota espiritualidad se realiza de modo evidente, en su intensidad contemplativa y en su armónico equilibrio, adhiriéndose precisamente al nuevo y coherente sistema figurativo de Brunelleschi, intelectual-espacial, es decir, poseedor de una perspectiva. En el gran *Retablo de San Marcos,* se ha observado, por ejemplo, que las figuras santas se ordenan como las columnas en la perspectiva convergente de una basílica de Brunelleschi. Y por otra parte, ¿no inscribe Vasari por primera vez el nombre del Angélico entre los grandes maestros formados por las obras de Masaccio que están en la Iglesia del Carmen?
Entre las dos posiciones mencionadas hay otra intermedia, la que lo considera como un artista de transición o "reaccionario", adoptada por Van Marle y por Muratoff: "no se plantea y no resuelve problemas formales"; "no era un genio", dice Pope-Hennessy; pero es ésta una solución que "sic et simpliciter" empequeñece al Angélico, como si no estuviese equivocada del todo la tremenda franqueza de Olindo Guerrini cuando decía: "No puedo soportar al Beato Angélico. ¡Oh, qué antipáticas son sus Vírgenes!, ¡y esos ángeles con sus peluquitas rubias bien rizadas, con la trompeta en la boca y todo ello sobre un fondo dorado! ¡Bonitas cosas las que embadurnaba aquel frailuco en pleno Renacimiento!" Para hallar una explicación a estos aspectos contradictorios, puestos en evidencia de cuando en cuando, no debe olvidarse —y ésta es la tesis recientemente sostenida por Argan y por el firmante— la especial condición del Angélico: gran pintor, pero al mismo tiempo, y antes que pintor, religioso ejemplar de una Orden entonces en plena vitalidad, la Orden dominica, recién reformada por el Beato Juan Dominici. En aquella época, los problemas que se plantearon al Angélico, y a los cuales él dio una solución, concernían en definitiva a la relación entre Iglesia y Renacimiento, entre doctrina y estética de la milenaria tradición católica y la del nuevo y decisivo momento de la cultura laica. Y me atrevo a decir que, precisamente desde ese punto de vista, la personalidad histórica y artística del Angélico se hace más nítida y se engrandece.
Argan ha subrayado, por lo tanto, los elementos fundamentales y "dominicos" del arte del Angélico: base doctrinaria, propósito de propaganda. El arte y la belleza natural son considerados vehículos de Dios, pero a través de un proceso al mismo tiempo intelectual (remontarse de los efectos a la causa) y moral (elección del bien y eliminación del mal). Veremos, en efecto, al Angélico buscar, no la belleza individual, sino el "bello ideal"; captar en las cosas significados simbólicos (por ejemplo, sus flores serán las del "prado supremo"; depurar dentro del naturalismo los aspectos del "mal"; sustituir la perspectiva y el claroscuro renacentista —de base matemática y cuantitativa, centrada sobre la razón humana— por el valor cualitativo de la luz, dilecta de la estética y la metafísica medievales, considerada como emanación celestial, divina, y esto hasta alcanzar, no la "vista" objetiva, sino la "visión" luminosa que sublima y recupera el aspecto original, edénico, del mundo. El "modernismo" del Angélico no coincide tampoco, por otra parte, con la verdadera "modernidad" rena-

1 - David joven - Londres, British Museum.
2 - Virgen con el Niño (almagre) - Florencia, Santo Domingo de Fiésole.
3 - Cabeza de fraile - Chantilly, Museo Condé (foto Giraudon).

centista, por ejemplo en la manera de concebir la historia, que en pintura está representada por la *acción*. Para los renacentistas ésta es conflicto de voluntades y un fin en sí misma, dentro de un ámbito terreno y limitado; mientras que para el Angélico todo está ya preordinado para sus últimos fines, tratándose por consiguiente de evocar con ingenua admiración, como en una representación sacra, episodios siempre religiosos (por eso los personajes que hacen papel de malvados parecen estar enmascarados). A mi vez, propuse recientemente con respecto al Angélico la teoría, al menos en germen, de que el suyo es un "arte de la Iglesia", distinto del laico, y precursor de cuanto sucederá con la Contrarreforma. Existen, en efecto, indicios de una autocensura del Angélico, quien, por ejemplo, relega la *historia* (o sea la acción), tan propugnada en pintura por Alberti, a las formas mínimas de las peanas de sus pinturas, eludiendo (excepto en los tardíos frescos vaticanos, ejecutados a pedido de un Papa humanista) dar a los acontecimientos históricos representados la dimensión natural (que, en cambio, usa normalmente en las contemplaciones estáticas); o descartando incluso temas de índole religiosa que puedan resultar en algún modo "provocativos *ad libidinem*" (San Antonino) como son los episodios de Adán y Eva, de la embriaguez de Noé, o infiernos de gran tamaño con la representación de todos los pecados, etc. Pero, en fin, la función esencial que se propone esta autocensura —muy probablemente no con una programática explícita sino por medio de una intuición muy coherente— es la de no verse comprometido y absorbido por completo en el sistema laico y científico del arte nuevo: y de ahí su voluntario asistematismo, su imperfecto naturalismo, su negativa a excesivos ahondamientos en la perspectiva, o en la anatomía, o en psicologías que no fuesen devotas y apacibles. Y si el beato Dominici había discutido con Salutati, preocupándose de que la sabiduría antigua no fuese transmitida a los niños por resultar demasiado peligrosa, sino reservada tan sólo a los hombres ya formados y afianzados en los principios cristianos, he aquí que la opción del Angélico, para sí y su público, parece precisamente un arte de una perenne y candorosa puerilidad, unida, por otra parte, a cierto artificioso "infantilismo" del estilo gótico internacional.

Anteponer este estudio crítico ha sido útil, y quizá también necesario, para la revisión de un arte que posee precisamente las misteriosas y desconcertantes notas contrapuestas de sencillez y complejidad, de facilidad y dificultad, de lentitud y celeridad, tal como sucede con la misma problemática formación de la personalidad pictórica del Angélico. Se han presentado para explicar esta última, muchas hipótesis; se han supuesto momentos precoces en que el artista pintaba como Starnina,


3

Lorenzo Mónaco, o Gentile da Fabriano, o bien siguiendo las huellas de Masaccio, pero el *Tríptico de San Pedro Mártir*, acaso un poco anterior a 1429, se presenta todavía como una obra de estructura algo torpe y endeble, goticista y de un arte incierto, en el que, cuando más, se puede individualizar una impronta de Gentile, aunque un estilo propio y original se deja ver en la monástica simplificación de las figuras de santos dominicos. Un paso ulterior, pero evidentemente cercano, lo constituye el *Tríptico*, para Santo Domingo de Fiésole, modificado después: los santos son parecidos a los del tríptico anterior, pero la Virgen rodeada de ángeles en adoración, vestidos con túnicas de variados colores, la luz dorada y el Niño desnudo y vivaz, están tomados de Masolino y de Masaccio, mientras que otros detalles de la misma Virgen, de silueta alargada, y de los ángeles recuerdan la pintura de Lorenzo Mónaco. El nuevo naturalismo (y racionalismo) renacentista y la más selecta y espiritualizada tradición gótica eran, en efecto, los polos entre los cuales el Angélico quería situar su arte de meditado compromiso; y las dos direcciones que trasunta esa pintura aparecen en otras obras que pueden fecharse en este período (alrededor de 1430), es decir, la *Virgen* de San Marcos "en la manera de Lorenzo Mónaco", o bien otra *Virgen* que he hecho conocer recientemente, con un Niño claramente tomado de Masaccio, hasta en el motivo de la avidez por el racimo de uvas, o incluso las espléndidas miniaturas del *Misal 558* (San Marcos). Aproximadamente en 1430 llegaba a Santo Domingo de Fiésole un joven pintor y miniaturista florentino de noble y culta familia, Zenobio Strozzi, quien, convertido en colaborador de Fray Juan, contribuyó quizá a precisar e intensificar el interés de éste hacia las nuevas orientaciones figurativas que se estaban afianzando entretanto en Florencia. Es, en efecto, significativa la atribución que cierta crítica ha hecho directamente a Strozzi de dos pinturas que deben ser posteriores a las mencionadas más arriba, pero que

son tan excelsas obras de arte que sólo pueden atribuirse al Angélico mismo: *El Juicio Universal* para Santa María la Nueva, ahora en San Marcos, y *La Anunciación* del Museo del Prado, que fue ejecutada también para Santo Domingo. La perspectiva de unos sepulcros abiertos, dirigida hacia el cielo del último día en el *Juicio* (como si la convergencia de las líneas de perspectiva en el infinito espacial se convirtiese en la convergencia de lo temporal con lo eterno) y el pórtico de pequeñas arcadas con arcos de medio punto en *La Anunciación* (decorada con deliciosos episodios en la predela), constituyen testimonios inequívocamente renacentistas; no obstante podrá advertirse todavía que el Angélico se atiene a un nervioso detallismo gótico, y que su concepción de la naturaleza tiende a coincidir, tanto en el célebre jardín de los elegidos del *Juicio Universal,* con su danza de ángeles, como en el de *La Anunciación,* con el jardín edénico pintado de manera ingenuamente espontánea.

Una nueva fase se abre, sin embargo, poco después, a partir del encargo del gran Tabernáculo de los Lenceros (1433): el diseño para el marco de mármol de éste fue ejecutado por un maestro tan insigne como Lorenzo Ghiberti, y ante la vecindad de la obra de un espíritu tan renacentista se le imponía al Angélico, pintor famoso, la obligación de afrontar dignamente el juicio público y la discusión artística que se originarían en la confrontación, no pudiéndose limitar ya a la pía austeridad o a la deliciosa fabulosidad de sus primeras obras de difusión casi exclusivamente conventual. Si podía continuar cubriendo los altares de reliquias de Santa María la Nueva con pinturas primorosamente miniaturistas no podía ya hacer lo mismo con el Tabernáculo de los Lenceros, en que aparece patente la búsqueda de una grandiosa y solemne monumentalidad, aun a riesgo de convertir precisamente la figura de la Virgen en un gran ídolo desmañado; y robustecida aparece también *La Anunciación* sublime de Cortona con respecto a la del Prado: las columnas del pórtico aquí están agrandadas, la perspectiva ensancha y no estrecha la arquitectura y el Ángel señala y habla con más eficacia dramática; incluso en la predela el naturalismo está intensificado; y, por último, en *La Visitación* se muestra —con un efecto de perspectiva aérea esfumada— el primer paisaje renacentista de directa inspiración real (una vista del lago Trasimeno y de Castiglione del Lago).

Hacia 1435, el Angélico se encuentra ya asentado por completo en el terreno naturalista. El tono narrativo tiende a ser (con las limitaciones señaladas) más verosímil; el orden de la perspectiva más estricto, las representaciones de las figuras religiosas tienden a organizarse según espaciosas normas humanistas, y los elementos todavía góticos desaparecen casi por completo, reabsorbiéndose en la idealización de las formas y en el gusto por lo luminoso-atmosférico. Esa joya ya mencionada que es la pequeña *Imposición del nombre al Bautista* de San Marcos, tiene una perspectiva de triple profundidad y una luz que, rozando los colores, los enciende en destellos de piedras preciosas. *El Descendimiento,* que estaba en Santa María del Templo y ahora se encuentra en San Marcos (la fecha, al menos la de su iniciación, es el año 1436), concentra su tono elegíaco en un formato rectangular, que, sabiamente explotado, reduce como un techo bajo las figuras, o bien acentúa la melancolía crepuscular de la campiña que está en torno a la ciudad de largas murallas desiertas. En cambio, en el otro *Descendimiento* del mismo convento de San Marcos, la acción de los personajes está forjada con una gran complejidad compositiva, en perfecta correspondencia con la variedad del bellísimo paisaje del fondo, que concuerda genialmente con el formato vertical y articulado del tríptico aún gótico. El *Retablo de Annalena* nos presenta, por el contrario, la primera pintura que se conoce de nuevo encuadre renacentista, rectangular y único, y debía de estar encerrada entre pilastras rematadas por arquitrabes. El ritmo arquitectónico del fondo asumirá ahora, por consiguiente, la función de un trazado regulador de las figuras aisladas, confiada antes a los compartimientos de los polípticos góticos, mientras que la hornacina del trono de la Virgen recogerá y dará fuerza a la figura principal. Por lo demás, el Angélico no teme repentinos retrocesos, como cuando en el *Tríptico* de Cortona vuelve a rizar los paños con pliegues curvilíneos, o cuando en el *Tríptico* de Perusa prefiere el encuadre tradicional —probablemente requerido por el ambiente no florentino y todavía retrasado— aunque supere ipso facto esta concesión al pasado con la pureza de su perspectiva de los volúmenes y con la refinada sublimación de los colores, que se anticipan directamente a los de Piero della Francesca. Y la predela de esta obra —en cuya escena del milagro marítimo de San Nicolás intervino, según creo, Juan di Consalvo— tiene acentos de un renacimiento ya romántico.

En 1437, el Angélico baja de las alturas de Fiésole al convento de San Marcos, de Florencia, cedido por el Papa Eugenio IV a los dominicos reformados de su cenobio y que había sido renovado arquitectónicamente por Michelozzo a expensas de Cosme de Médicis. El encargo que se le encomendó entonces a nuestro artista fue el de ayudar precisamente a Michelozzo, decorando la nueva sede con un conjunto de frescos que reflejasen y estimulasen el fervor devoto de los frailes: en consecuencia, el lenguaje pictórico de estas obras, destinado no ya al exterior sino a la clausura, a los cultos e instruidos hermanos, debería por tanto ser esencial, simbólico, maduro, "interno". Despojándose, como los frailes, de toda superfluidad o vanidad mundana, aunque sin perder la sabiduría profana necesaria a esta Orden de predicadores, el Angélico dispuso estratégicamente sus figuraciones. Frente a la entrada de la plaza, en el primer claustro, un *Santo Domingo a los pies del Crucificado sangrante,* sobre un terreno completamente desnudo, contra un cielo vacío, nos da ya un tono de absoluta austeridad, un llamamiento a la contrición meditativa; pero si bien se tiende a una sencillez y una pureza casi geométricas (la línea de horizonte, por ejemplo, es completamente recta y las dos figuras pueden inscribirse en volúmenes cilíndricos), el formalismo resulta, sin embargo, sobriamente grandioso, y concuerda con la austera dignidad de la Orden dominica. Sobre las puertas que se abren al claustro, el Angélico pinta lunetos de forma apuntada tradicional. El que entra por la puerta de la Hospedería ve, significativamente, a *Jesús con hábito de peregrino acogido por dos dominicos.* Y el muro entero del fondo del Capítulo está ocupado por un grandioso fresco, una *Crucifixión* (de 1441-42, según los documentos), que no es, sin embargo, la representación histórica del acontecimiento, porque asisten a ella, con las Marías y San Juan, los Santos fundadores de las principales Ordenes (además de los Santos patronos de Florencia y san Cosme y san Damián, protectores de la familia Médicis); así, pues, el efecto dramático está reducido a una variación del tema del piadoso y solemne dolor de esos grandes religiosos "afligidos y sollozantes" (Vasari), con un fondo ocupado por un vastísimo cielo que hoy ha quedado reducido al rojo de la preparación —con un fortuito efecto quizá más sugestivo aún— por la caída del lapislázuli.

Subiendo al piso superior, ocupado enteramente por el severo dormitorio de los frailes, dividido en largos corredores y celdas, el lenguaje pictórico, austero y recio que caracteriza todavía (como en el piso inferior) a *La Anunciación* que está frente a la entrada, de una arquitectura robusta semejante a la de los claustros construidos por Michelozzo en un estilo renacentista "romanizante", es superado aún por el estilo que campea en los pequeños frescos cimbrados de las celdas. En éstos, el coloquio se hace íntimo hasta el máximo, humilde pero trémulo de vida; y el *episodio* que narra cada uno de ellos, casi reducido a la glosa de una plegaria, concentra, sin embargo, en su sucinta exposición la más alta espiritualidad. Véase *La Anunciación:* tiene la sencillez de un Ave María, y la mirada se introduce rápidamente y sin obstáculos en la perspectiva espacial; pero las líneas de las nervaduras de las bovedi-

llas, la escasa diferencia de luminosidad de uno a otro muro encalado, y una sombra, de rendija de puerta o proyectada, adquieren en ese decorado sobrio el más hondo significado, como palabras proferidas en el silencio. Y las formas tienden a una delgadez muy espiritual, como la de la Virgen arrodillada, mientras la inverosímil aparición como testigo, aquí de San Pedro Mártir, en otro lugar de Santo Domingo —el uno evoca con su martirio ese sacrificio supremo al que todo religioso dominico debe estar dispuesto, el otro la doctrina de la Orden— es un medio más para el llamamiento a una directa participación sentimental en la pintura del hermano que la contempla.

La crítica artística ha hecho notar la presencia de colaboradores en el conjunto de frescos (una cuarentena) de las celdas, aunque ese conjunto —desarrollado incluso sin un orden lógico de sucesión, quizá a veces por elección y preferencia de sus únicos moradores— lo dirigiese el Angélico, alcanzando en él altos niveles expresivos. Debemos volver a citar cuando menos el *Noli me tangere,* con la inolvidable y verde lozanía del huerto, húmedo de rocío, sobre cuya hierba el Cristo jardinero camina ligero con los pies acabados en punta como los góticos; el simbolismo del *Cristo ultrajado,* que es tan sólo como un recuerdo que se desarrolla "a espaldas" de dos jóvenes sentados y meditabundos, que son la Virgen y Santo Domingo; el halo blanquísimo, de forma ovalada, dentro del cual *Cristo se transfigura;* los círculos en cuyo centro, cada vez más diáfanamente inmaterial (en efecto, la perspectiva aérea se transforma en "perspectiva celestial"), *Cristo corona a la Virgen.* Grandísimas, diversas creaciones formales y cromáticas dentro del mismo tamaño modesto; y entretanto, en el fresco del corredor, que representa a *La Virgen y unos Santos,* la arquitectura del fondo, ordenada de modo renacentista, y el absoluto equilibrio simétrico y centralizado, parecen proponer, en una clásica armonía estética y con una forma perfecta y severa, la representación de una estática visión religiosa: la cándida luz, rozando como nunca en ningún otro lugar la arquitectura, purifica y sublima su belleza material, y parece simbolizar el poder redentor, iluminador y transfigurador de la fe. Simultáneamente, el Angélico ejecutaba también el gran *Retablo* para el altar mayor de la Iglesia de San Marcos, y tendiendo en éste, por contraste, las obras mencionadas, al máximo fulgor "externo". La terrible desolladura que una imprudente restauración, a base de sosa, en la época antigua, ha ocasionado en la pintura, es en verdad sólo una más entre las desdichas que ha sufrido el tesoro superviviente del Renacimiento florentino: el *Retablo* constituía, como se puede comprobar todavía, la obra maestra del Angélico en su género, la más amplia y solemne, la más valiosa y refinada, la más arquitectónicamente organizada y la más abierta a fantasías decorativas casi abstractas, como las de la alfombra de tipo oriental y las del velo neocretense que separa la escena del bosque; dotada, además, de una predela (nueve episodios de los santos Cosme y Damián, hoy dispersos en varios museos) que resulta a la vez, por la pericia naturalista y las formas amplias que revela, la mejor de las obras de pequeño tamaño del Angélico.

El ciclo de frescos del interior del convento de San Marcos, a veces casi de un estilo siglo XIV renovado, es una nueva prueba del carácter voluntario que tuvieron las desviaciones del Angélico de la línea renacentista. En el curso del quinto decenio del siglo XV, como quiera que sea, el Renacimiento florentino se convierte en un movimiento irreversible, y cuando un humanista de origen humilde como Nicolás V sube al trono pontificio (1447), el Humanismo triunfa por completo hasta en el Vaticano. El Angélico, espíritu obediente y no rebelde ni individualista, y por otra parte, atraído precisamente en ese sentido, recibe el encargo de decorar al fresco la pequeña Capilla Nicolina, y sabrá interpretar los nuevos encargos de la Curia papal dentro de un humanismo católico, así como en San Marcos había interpretado la austeridad deseada por San Antonino y en el primer período en Santo Domingo de Fiésole había secundado el alegre candor predicado por el Beato Dominici.

Un tono grandioso, verdaderamente romano, se halla en efecto en los *Episodios de la vida de los protomártires San Esteban y San Lorenzo,* pintados al fresco en la Capilla Nicolina. La historia sagrada, además de "latinizarse", asume aquí un estilo sobrio, pero notablemente épico, ya sea cuando los dos santos disputan con las altas autoridades paganas, cuando predican a la multitud atenta la nueva Palabra, cuando reciben las Órdenes Sagradas en majestuosas y arquitectónicamente bien estructuradas basílicas clásicas, cuando dan limosna al pueblo, o cuando sufren valerosamente el martirio.

La primitiva ingenuidad de la imaginación del Angélico se eleva, sin perder su cristiana pureza, a la cultura, a la monumentalidad de los ambientes, a la suntuosidad ornamental, a una atrayente riqueza de colores y a una gran vivacidad en cualquier nota episódica: como para simbolizar, por un lado, la herencia de la majestad romana acogida por la Iglesia, y por otro la escala jerárquica y la mundanidad que el catolicismo reconoce.

No podría citarse a un artista más dúctil (aun permaneciendo siempre fundamentalmente idéntico y fiel a sí mismo) que el Angélico; así, por ejemplo, en los *Episodios de la vida de Cristo* pintados sobre las puertas del armario de la iglesia de la Anunciación de Florencia vuelve (¿1448?), a hablar al "creyente de la calle", simplificando su estilo hasta adoptar una narración popular y discursiva. Y, sin embargo, de episodio en episodio, pese a ciertas debilidades debidas a la colaboración de sus ayudantes, muestra en la novedad de ambientaciones y de sensaciones (paisajes primaverales; interiores; detalles vivaces y realistas) una fantasía mucho más fértil que la que generalmente se le atribuye.

Artista grandioso, según vemos, cuyo límite autoimpuesto fue una selección deliberada basada en la ética, que contribuyó a hacer de él, entre todos los otros grandes maestros del Renacimiento, el único que mereciera el nombre de "Angélico". Reflejó, dice la crítica, toda una fase de Felipe Lippi; a lo que puede responderse que también fue la fuente en que abrevaron Domingo Veneziano y Piero della Francesca, porque Fray Juan había resuelto por sí mismo ese gran problema del espacio-luz natural que fue el paralelo y formidable hallazgo del Renacimiento flamenco. El Angélico se anticipó en este sentido y se frenó, quizá, en otro, excluyendo de la pintura del siglo XV florentino el excesivo fanatismo anatómico, realista y arqueológico, por lo cual no nos parece fuera de lugar esa intuición de la pareja Rumhor-Hegel (1827-1835), que nos habla de lo complementarios que fueron Masaccio y el fraile. Uno trabajó en el exterior, tendiendo virilmente a la evidencia física de las formas y a su coordinación, con gran fuerza y dignidad; y el otro se dedicó a ahondar en lo íntimo y a lograr una "coordinación interior". Ambos contribuyeron a fijar los caracteres —naturaleza viva, pero con un sentido de lozana religiosidad— que hacen todavía encantador el primer Renacimiento.

Sin embargo, sobre su losa sepulcral, en la Minerva de Roma, aparece escrito que no se conceda tanta gloria al pintor por haber sido un nuevo Apeles, sino porque mostró una caridad ejemplar. Esta sentencia puede relacionarse con el hecho de que el pintor, en sus últimos años, se dedicó más a sus deberes de prior del convento de Fiésole que al ejercicio de su arte.

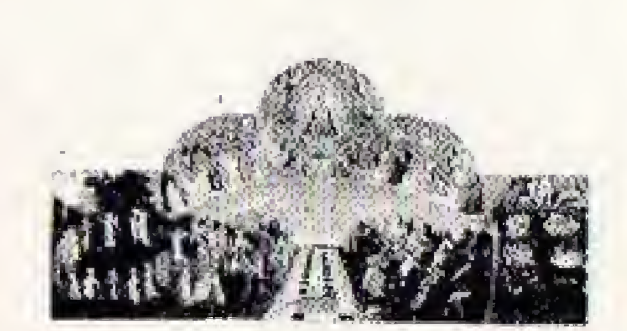
En aquel Renacimiento, cuyo ideal de la gloria terrena sustituía al de la salvación celestial, el arte del Angélico constituyó una vuelta al Medioevo, una excepción. Digamos, sin embargo, que después de haber fijado voluntariamente un límite, Fray Juan lo superó absolutamente con la gloria de su genio.

* *Véase "EL JUICIO DEL SIGLO XX" después de las láminas de color.*

Índice de las ilustraciones



I - La Virgen protectora de los Dominicos - Florencia, Museo de San Marcos - *Es una de las muchas miniaturas del espléndido Misal 558, cuya atribución a Fray Angélico ha sido confirmada, y hecho hacia 1430. Entre ricos y vivos adornos, las iniciales contienen hieráticas pero delicadas figuras de santas, o episodios de gran sensibilidad colorista y de un infantil naturalismo.*



II-III - El Juicio Universal (de 1430 aprox. - 1 m 05 x 2 m 10) - Florencia, Museo de San Marcos - *Procede de la Iglesia de los Ángeles. La composición, pese al pequeño tamaño y minuciosidad, posee grandiosidad por la perspectiva de los sepulcros y por el hemiciclo celestial, que se ve arriba. A la izquierda el Angélico crea una dulcísima visión del florido gozo de los bienaventurados.*



IV - La Anunciación (1 m 60 x 1 m 80) - Cortona, Museo Diocesano - *Es, desde luego, la obra maestra del Angélico sobre este tema, tratado por él varias veces, y en verdad siempre con magníficos resultados. Más madura que* La Anunciación *del Prado (puede fecharse en 1433-34) esta obra revela una lograda adhesión al naturalismo, y un vigor formal que ya es renacentista.*



V - La Visitación (detalle de la predela de la Anunciación) - Cortona, Museo Diocesano - *Esta pequeña escena revela cómo el Angélico transfigura la realidad: una síntesis de las desnudas colinas, de los edificios y una gracia infantil en las figuras, no carentes, sin embargo, de agudos detalles como el de la sirvienta curiosa que está en el umbral o el de la mujer que sube la ladera.*



VI - La Virgen con el Niño (1 m 80 x 2 m 02) - Florencia, Museo de San Marcos - *Inspirada en Lorenzo Mónaco, pero con paños más ordenados, una mayor claridad espacial, y una perspectiva que converge en el trono, esta obra no pertenece a una fecha demasiado temprana, como antes se creía, sino que por tales características puede fecharse, mejor que en 1420, alrededor de 1430.*



VII - La Coronación de la Virgen (45 x 25 cm) - Florencia, Museo de San Marcos - *Es éste uno de los cuatro tabernáculos ejecutados por Fray Angélico para su cofrade Masi de Santa María la Nueva, muerto en 1434. Recuerda o anticipa la gran* Coronación *actualmente conservada en el Louvre, y logra una viva intensidad cromática de alta calidad en la entonación de las figuras.*



VIII - El Descendimiento (1 m 76 x 1 m 85) - Florencia, Museo de San Marcos - *Procede de la sacristía de la Iglesia de la Santísima Trinidad y sus remates y predela fueron realizados por Lorenzo Mónaco. Puede fecharse en 1435 y posee un amplio desarrollo espacial y una compleja estructura compositiva. En medio de una naturaleza riente, la escena tiene tono elegíaco.*



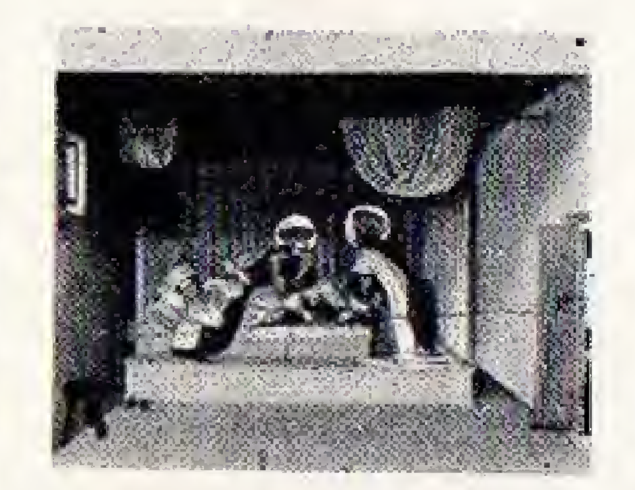
IX - El nacimiento de San Nicolás, su vocación, el Santo y las tres doncellas (tabla de la predela del Tríptico de Perusa - 33 x 63 cm) - Roma, Pinacoteca Vaticana - *El Tríptico, que estaba en la Iglesia de Santo Domingo en Perusa, y que ahora se conserva en la Pinacoteca de esa ciudad, fue pintado por el Beato Angélico en 1437, según atestigua un documento del siglo XVI.*



X-XI - San Nicolás hace descargar el trigo y salva una nave del naufragio (tabla de la predela del Tríptico de Perusa - 33 x 63 cm) - Roma, Pinacoteca Vaticana - *Un grupo de rocas divide claramente la representación de los dos milagros figurados en esta tablita, en cuya ejecución ayudó quizá al Beato, Juan di Consalvo, el llamado maestro del Claustro de los Naranjos.*



XII - Un episodio de la Vida de San Nicolás (detalle de la tabla de la predela del Tríptico de Perusa - 33 x 63 cm) - Perusa, Galería Nacional de la Umbria - *En esta escena es interesante el fondo arquitectónico que muestra los muros y los campanarios de una ciudad italiana y la campiña circundante, que hacen de marco a la dramática escena que se desarrolla en el primer plano.*



XIII - Un milagro de San Cosme y San Damián (tabla de la predela del Retablo de San Marcos - 37 x 45 cm) - Florencia, Museo de San Marcos - *Los dos santos sustituyen la pierna enferma del diácono Justiniano con otra, tomada del cuerpo de un negro, enterrado en el cementerio vecino. El interior está representado con una esencial expresividad, incluidos los juegos luminosos.*



XIV - La Crucifixión (1438-1443 - 22,5 x 32,5 cm - detalle del Retablo de San Marcos) - Florencia, Museo de San Marcos - *Esta pintura puede servir, con su elevada y dolorida solemnidad —digna de competir con las Crucifixiones de Masaccio en Nápoles y de Piero della Francesca en Borgo Sansepolcro— para dar una idea de la extraordinaria calidad del Retablo entero.*



XV - La Anunciación (1437 aprox. - 3 m 23 x 2 m 33) - Florencia, Museo de San Marcos - *Este fresco, puesto a la entrada del dormitorio de los monjes en el Convento de San Marcos, hace eco, con su austera sencillez y firmeza de formas, al estilo arquitectónico que Michelozzo imprimió a dicho cenobio. En sus frescos, el lenguaje del Angélico es severo y altamente espiritual.*



XVI - San Lorenzo repartiendo limosnas a los pobres (1447-1455 - detalle de un fresco del Vaticano) - *Para la curia papal Fray Angélico se hace "humanista cristiano" y pinta ejemplos de las virtudes evangélicas con una grandiosidad arquitectónica digna de la Roma Imperial. El Santo resalta en el centro de la escena y constituye el punto de unión de los mendicantes.*



XVII - La imposición del nombre al Bautista (26 x 24 cm - detalle en la portada) - Florencia, Museo de San Marcos - *Esta pintura hace pareja con otra tabla de la colección Des Cars, en su inspiración renacentista que recuerda a Masaccio. Influjos de este último se observan en las figuras y en el aire atento de los personajes, aunque en forma más suave y más idealizada.*

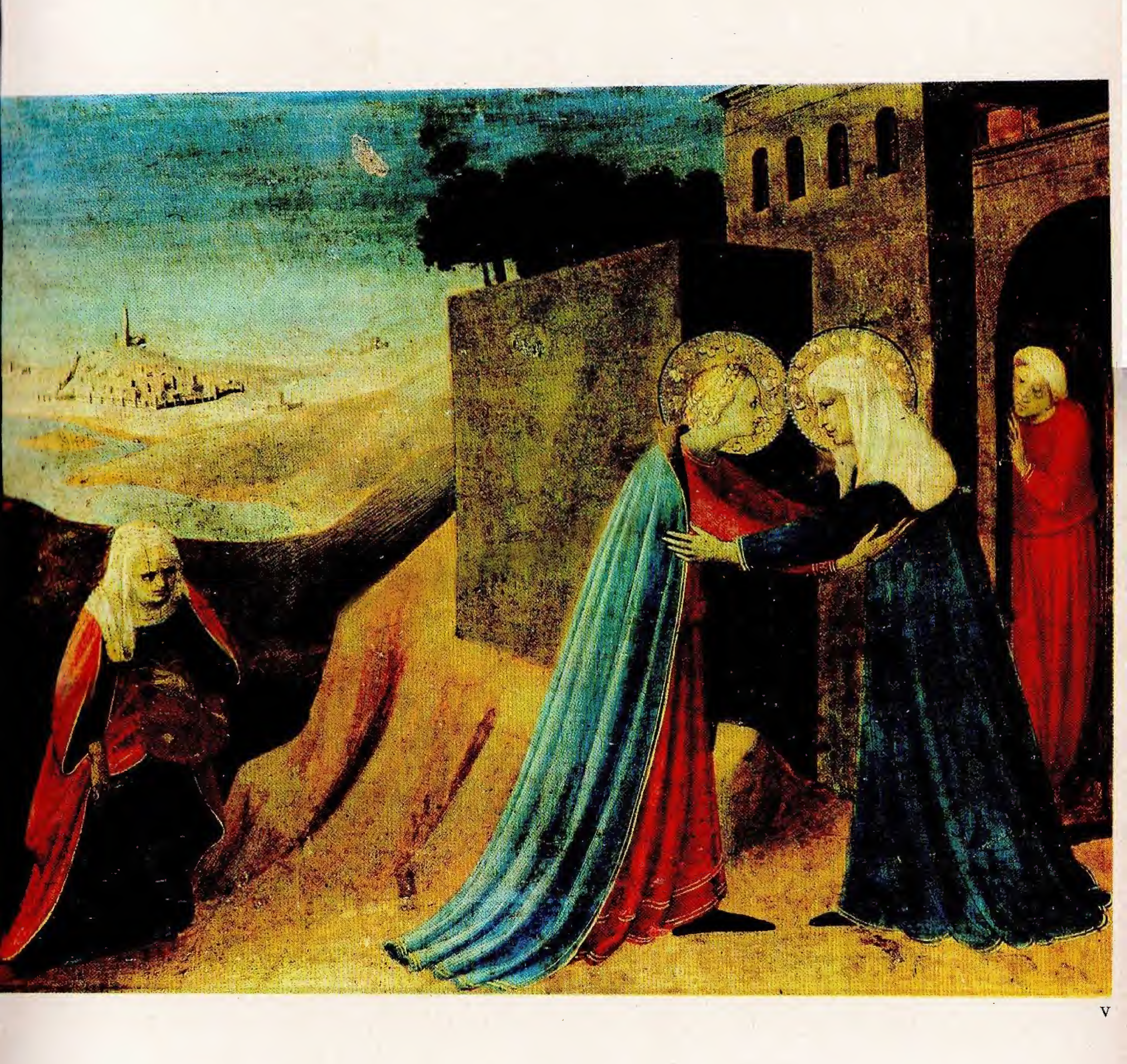




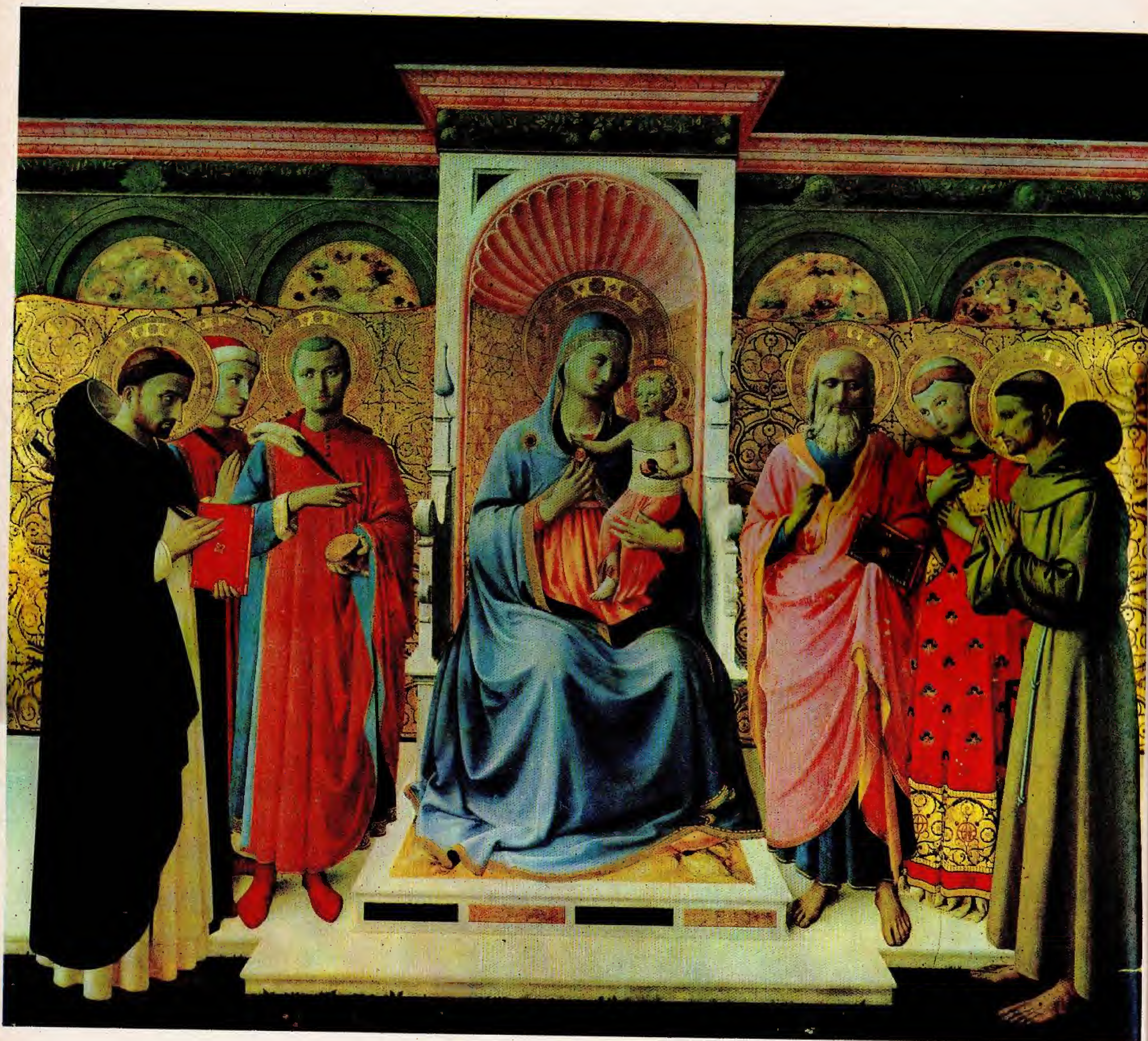




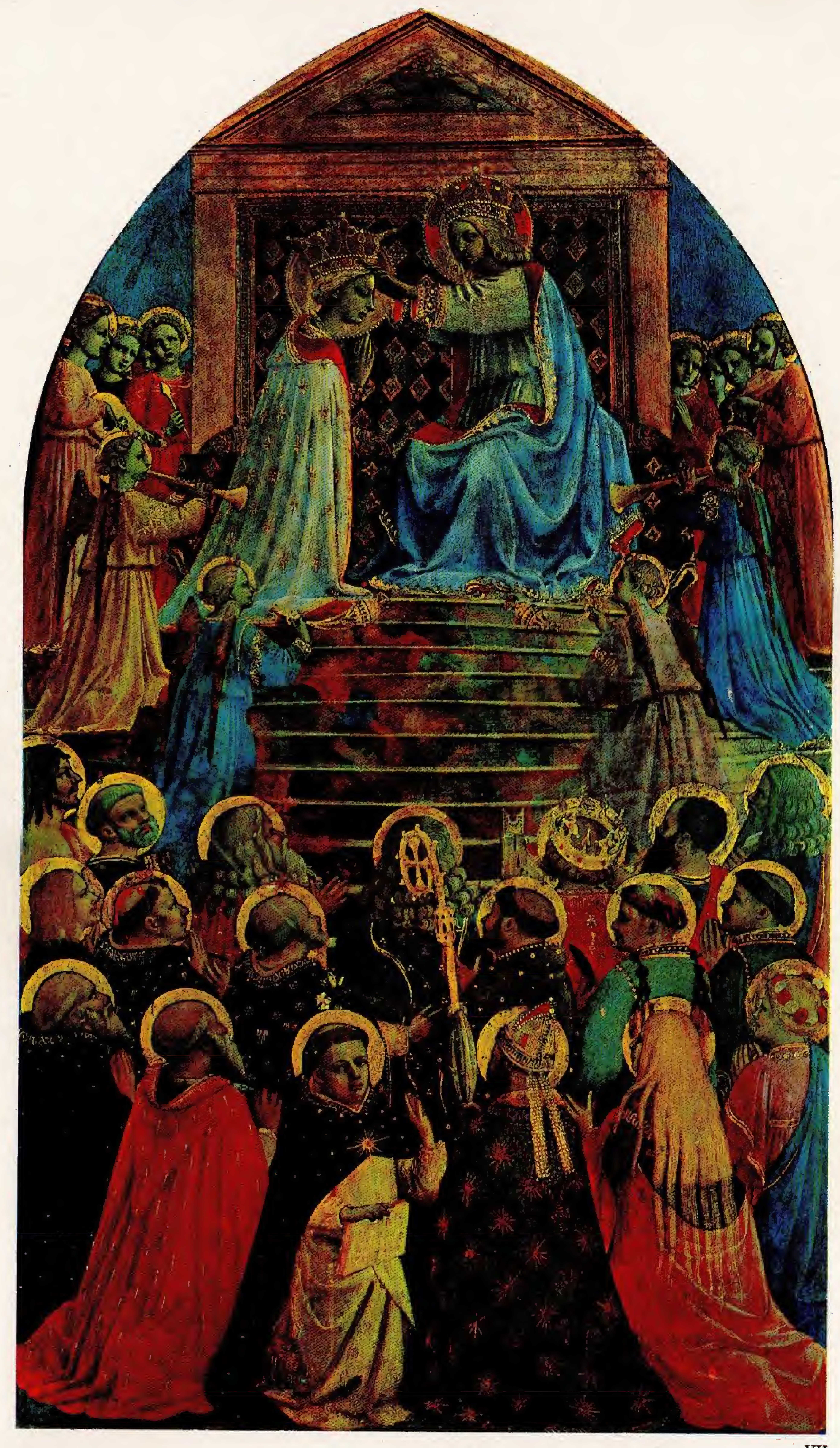


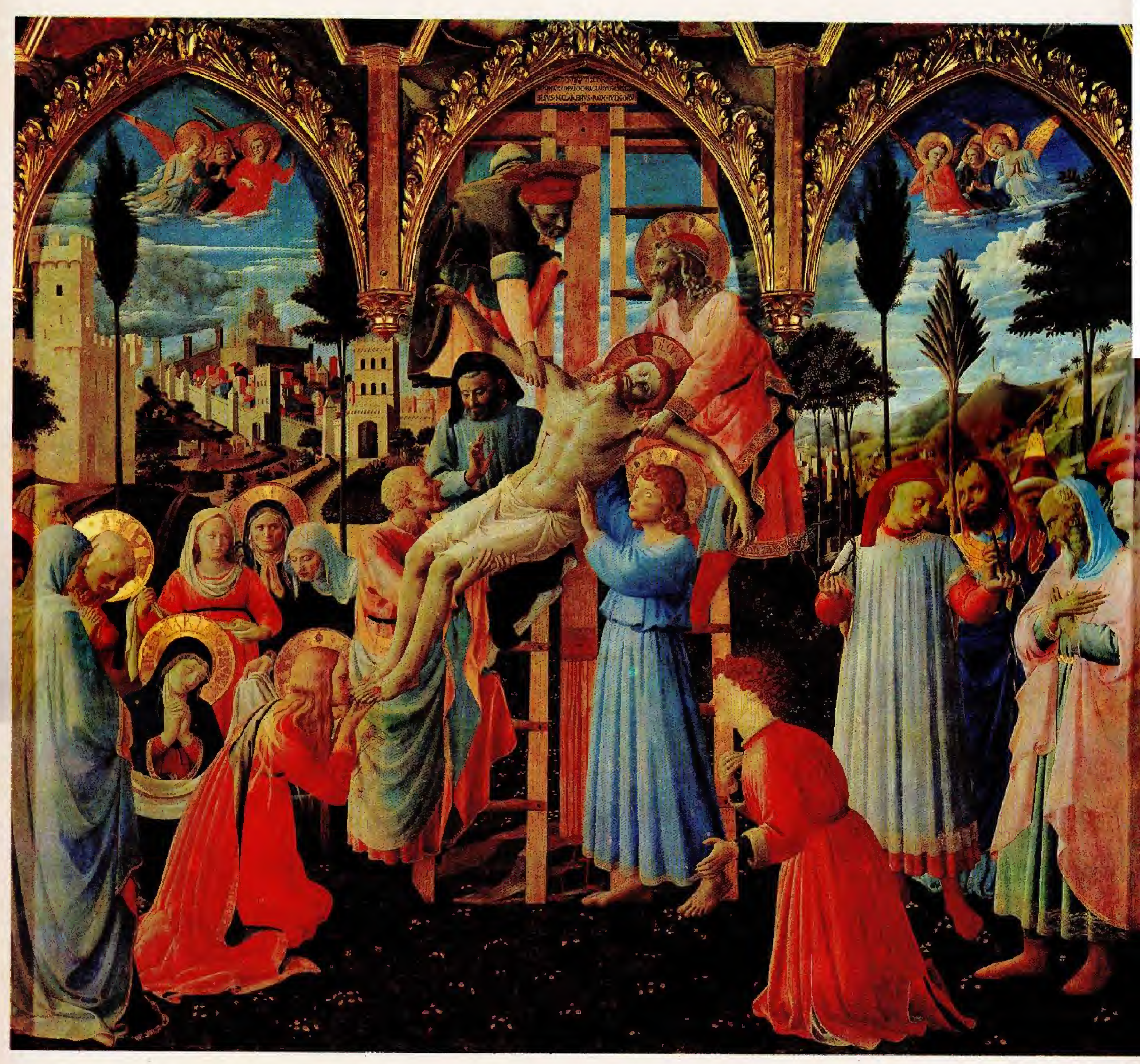


V



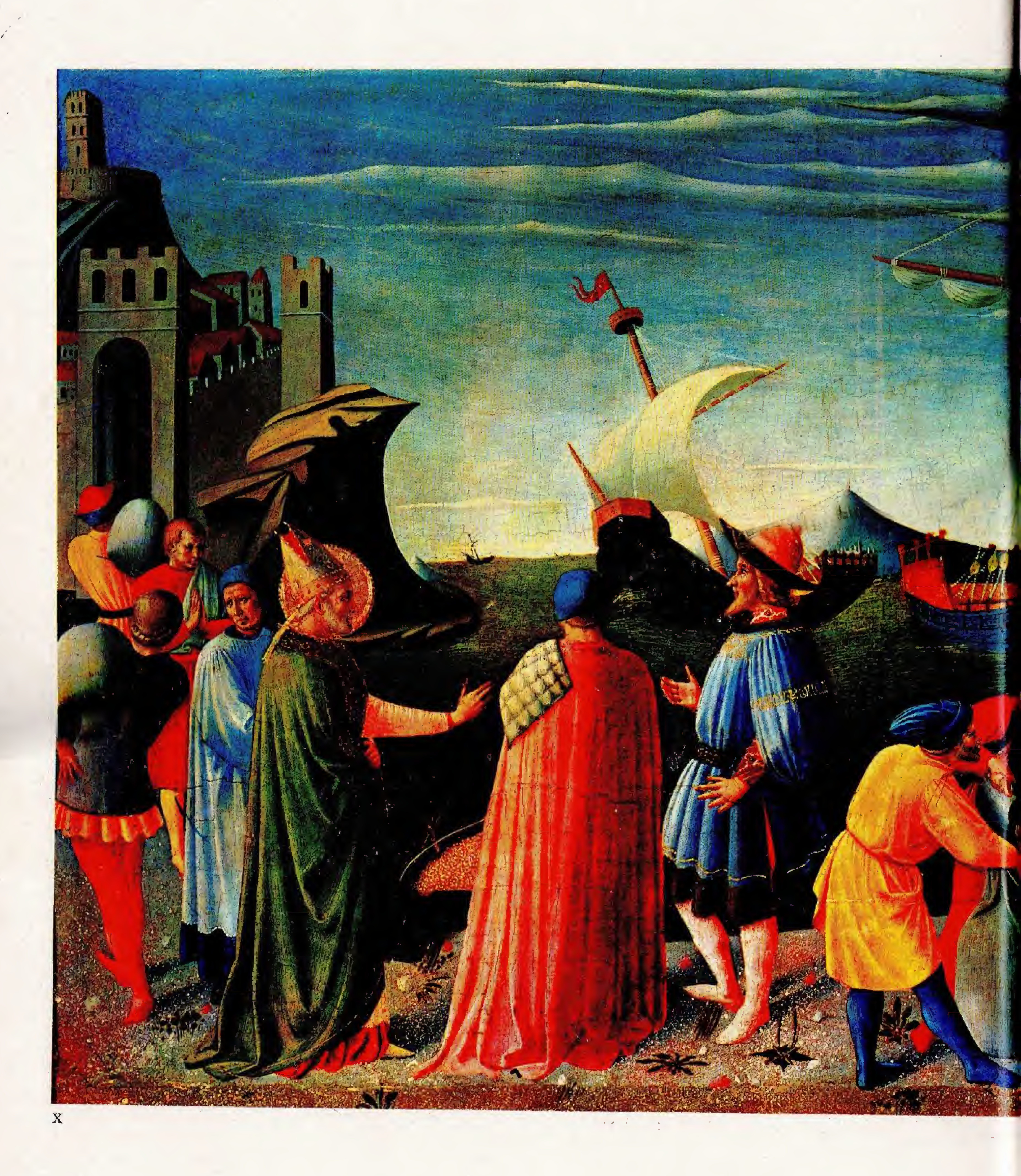
VI





VII

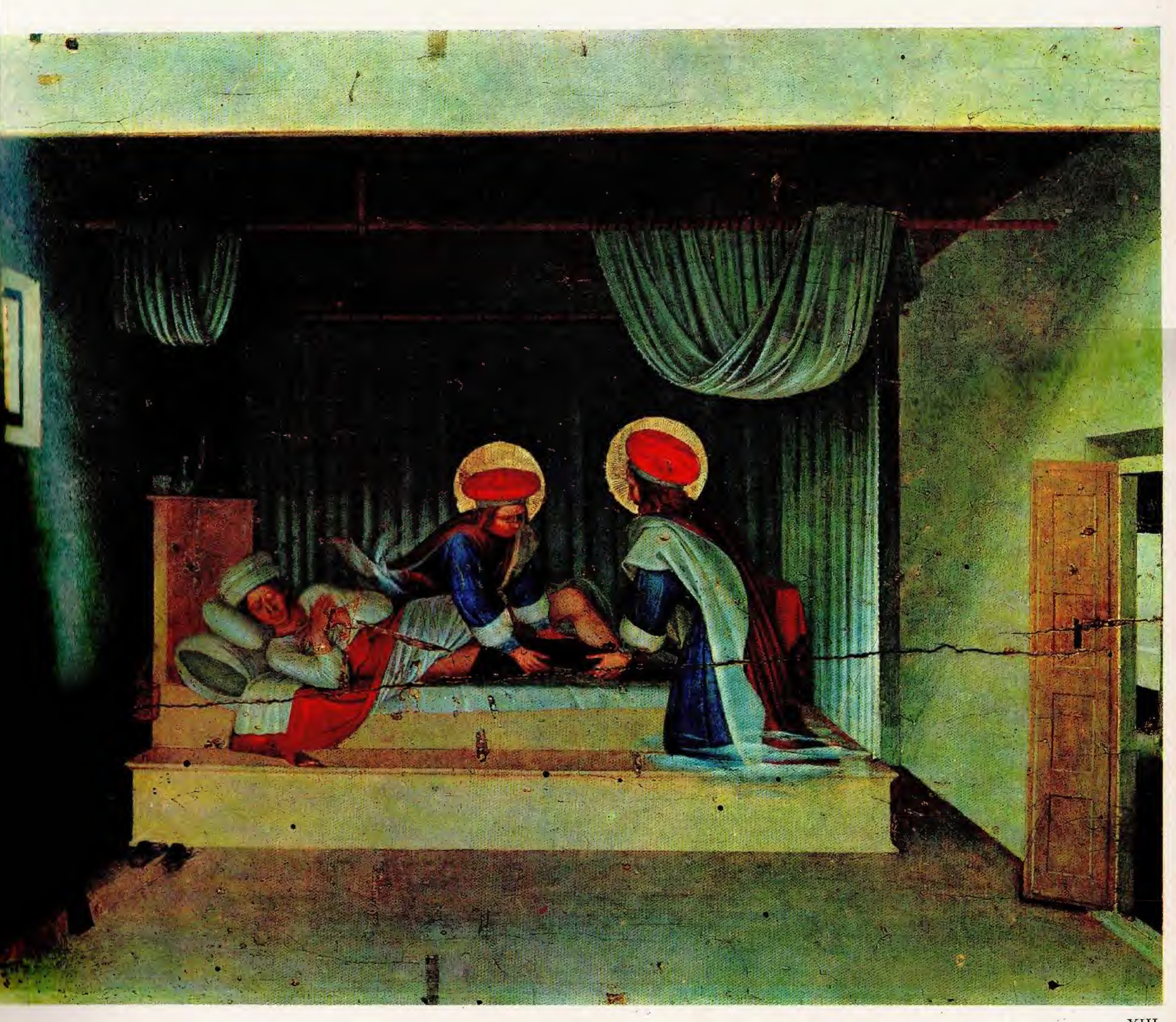




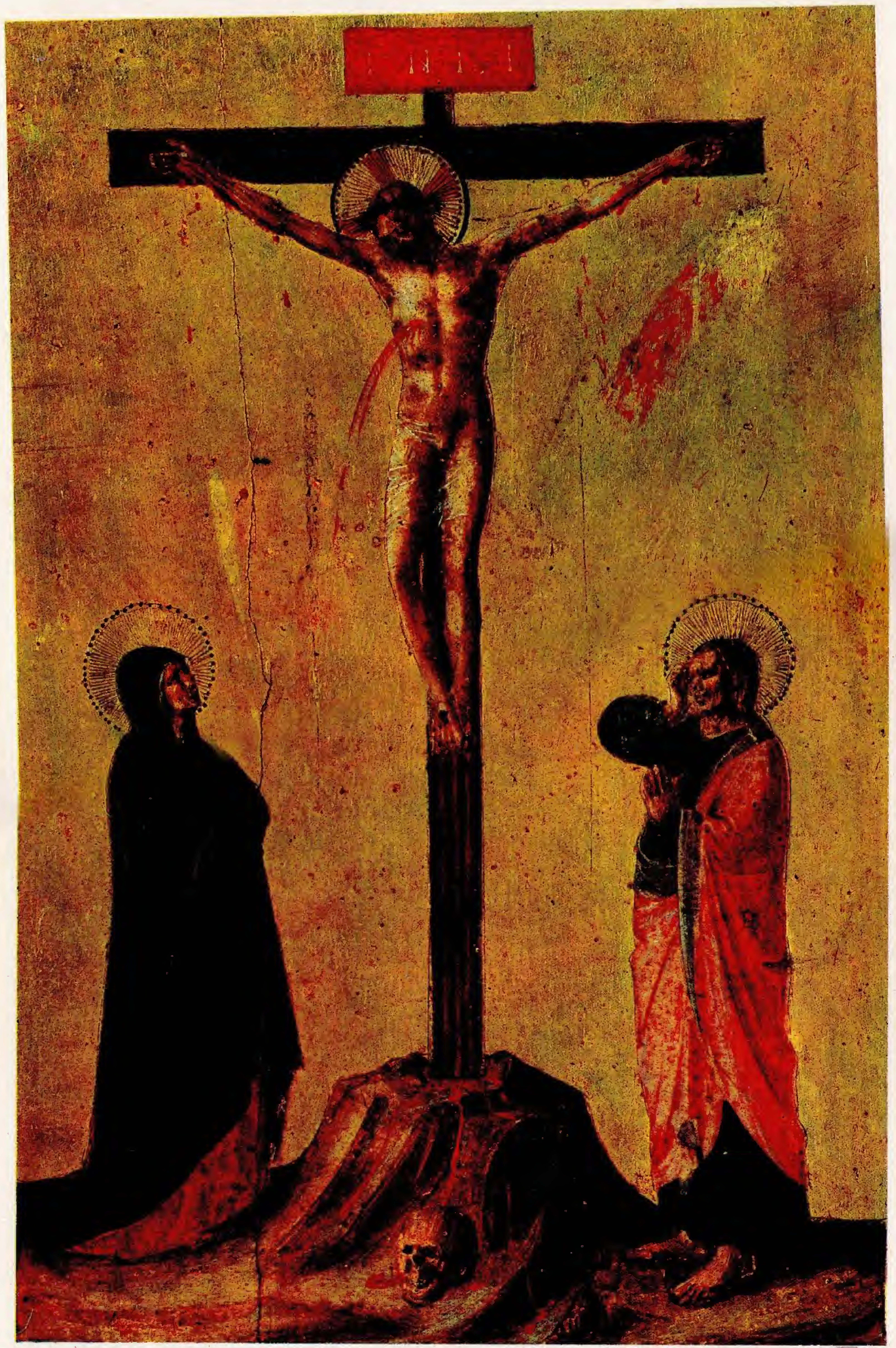




XII



XIII







XV

EL JUICIO DEL SIGLO XX

POR OSVALDO SVANASCINI

Si realizáramos un paralelo entre el Beato Angélico y el pintor japonés Sesshu, que vivieron, respectivamente, en Occidente y Oriente, durante el siglo XV, podríamos, tal vez, establecer toda una larga enumeración de analogías y diferencias, tan útil como aclaratoria. Ambos fueron monjes y ambos propusieron una pintura con asunto religioso. Pero en el Beato Angélico privaba lo narrativo, la acumulación de hechos que iban a ser plasmados figurativamente, mientras que el japonés aludía a una atmósfera religiosa, mística, abstractizante, cuyo actor principal era el espacio, que servía de "apoyo a la meditación", como señalaron algunos especialistas.

El Angélico es conciso; sus personajes han surgido, como los de Giotto, tan vitalmente dotados, que finalmente van a trascender su propia humanidad. En él la anécdota cristiana va a extenderse en símbolos, en hechos que forman, en última instancia, el proceso temático.

Sesshu no representa a seres humanos. La anécdota aparece muy escasamente en sus obras; es el visualizador, el artista que se entrega a esa experiencia del budismo zen a través de una pintura de la que se desprende una perdurable paz. El italiano emplea colores vigorosos, contrastantes, o a veces los suaviza líricamente; no es especulativo, sino dulcemente ingenuo. El japonés utiliza una paleta monocroma, dentro de la técnica de la aguada y, tanto en la composición, como en el rigor con que abstrae los elementos de su obra, se advierte un razonamiento exhaustivo.

En rigor, el Beato Angélico siente como un occidental; pero, en la medida en que lo hace preocupado por ofrecernos una fisonomía del mundo religioso, su lenguaje posee una belleza interna tremendamente sugerente. No cabe duda que este pintor alcanza a recuperar para nosotros un cielo libre de alusiones demasiado torturadas o marcadamente aferrado a las cosas. Incluso cuando trata los temas más dramáticos, como la visión del infierno en el extremo inferior izquierdo de su Juicio Universal *—que por momentos recuerda el de los suplicios de las pinturas tibetanas—, no resulta agresivo o deformante; sus personajes se hallan aquí agrupados en medio del horror, con rostros un tanto impersonales, tal vez bajo la égida de su remordimiento. Este creyente incondicional alude siempre a la "gloria del cielo" reflejando su propia, ineludible pureza. Y desde el mismo siglo XV muchas han sido las preguntas formuladas alrededor de esa "sustancia milagrosa" —como se ha acertado en llamarla— que anima sus pinturas.*

En el año 1955 se realizó en Florencia, en el mismo Convento de San Marcos que él habitara, una muestra de sus obras, conmemorando el quinto aniversario de su muerte. De todos los museos y colecciones del mundo (Rijksmuseum de Amsterdam, Kaiser Friedrich Museum *de Berlín, Museo de Bellas Artes de Houston, Museo del Louvre de París, colección del Castillo de Windsor, entre otros) llegaron para esta exposición las obras del Beato Angélico, pudiéndose valorar su itinerario pictórico, orgánica y comparativamente. Además se pudieron estudiar las características que personalizaron su estilo. Naturalmente, frente a sus cuadros se recuerda y se confirma el juicio de Vasari, cuando lo describe como a un monje ejemplar, amigo de los pobres, que ofrece sus plegarias antes de proceder a pintar sus cuadros y que llega incluso a las lágrimas cuando traza la imagen de Cristo. Y sin embargo lo que más sorprende en una visión de conjunto es la manera como llega a integrar en sus visiones los elementos de la arquitectura, alcanzando a transformar completamente el espacio hasta proporcionarlo a la figura.*

Este singular empleo de la arquitectura, que acerca sus obras al gusto contemporáneo por su síntesis y por la casi escenográfica resolución de los planos y la perspectiva, no es un elemento meramente decorativo. Muy por el contrario, La Anunciación *del Museo de San Marcos de Florencia, como la del Museo Diocesano de Cortona, presentan arquitecturas sobrias, monacales, de columnas finas, de arcos de medio punto, que parecen prolongar y amplificar el misterio del Medioevo hasta profundizarlo a través de las figuras. Escalonando en perspectiva las columnas, distribuyendo las divisiones, el cuadro fija sus planos, contribuye a crear el efecto de profundidad y equilibra las figuras, cuyo modelado tiene, generalmente, menos volumen. La pintura de la Capilla de Nicolás V en el Vaticano, dedicada a los mártires San Lorenzo y San Esteban, presenta una variante con respecto a la arquitectura. Los dos ciclos que dividen las diferentes partes del asunto, muestran en el primero a San Esteban frente a San Pedro, luego distribuyendo las limosnas en la puerta de la iglesia, o predicando en la plaza, o disputando con los ancianos, y finalmente conducido al suplicio y lapidado. En el segundo ciclo se ve a San Lorenzo frente a Sixto II, luego recibiendo los tesoros de la iglesia de manos del Papa, u otorgando las limosnas, o respondiendo al tribunal. El Angélico, que había contado en Roma con la ilustre colaboración de Benozzo Gozzoli y de otros tres ayudantes (Giovanni d'Antonio della Cecha, Carlo di ser Lazaro da Narni y Giacomo d'Antonio da Poli) para trabajos de menor aliento, otorgó monumentalidad a la escena profundizando el marco arquitectónico. Lejos nos hallamos aquí de la fina columnata de las Visitaciones. Estas columnas, en cambio, más unidas, más sólidas, no oprimen a las figuras, no las obligan a moverse en un espacio pequeño, recogido, intimista, sino que se prolongan sobre la cabeza de los*

personajes ocupando a veces más de la mitad de la superficie de la obra, rigiendo, de esa manera, esa severa atmósfera en donde se desarrolla la trama argumental.

En este sentido, ambos ciclos muestran el esfuerzo del Angélico por adaptar —tratando de complacer al Papa humanista Nicolás V— su manera conventual y arcaizante al gusto del Renacimiento, cuya predilección por la arquitectura solemne y monumental era evidente. Incluso en la obra se trasluce el gusto del pintor toscano por los colores rosa y azul, "colores paradisíacos", que aparecen en los dos primeros frescos del ciclo de San Lorenzo y asimismo en el penúltimo episodio.

Más escenográficos resultan el Tabernáculo de los "Linaioli", del Museo de San Marcos, el Nacimiento de San Nicolás de Bari, de la Pinacoteca Vaticana, La Muerte de San Nicolás de Bari, de la Galería Nacional de Perusa, El encuentro de San Francisco y Santo Domingo, de la Fundación Kress de San Francisco o La Decapitación de San Cosme y San Damián, del Museo del Louvre. La pequeña tabla con el asunto de la muerte de San Nicolás de Bari se divide en dos partes mediante el aditamento de una delgada pared, que surge desde el fondo de la mitad derecha hacia el medio de la composición. Esto permite que en una mitad se narre la liberación de los tres condenados por intervención de San Nicolás, mientras que en la otra se muestra su cuerpo yacente rodeado de figuras. Cualquier escenógrafo de nuestros días habría aceptado esta solución, utilizando igualmente esa pared central un tanto artificiosa, integrando el segundo plano de las construcciones de la mitad izquierda en un paisaje tan cuidadosamente anegado de soledad, de silencio, que llega a conmover. Esta sensación de silencio es otra de las características que presentan muchos de los paisajes del Angélico. Los personajes parecen refugiarse en una especie de diálogo apenas gesticulativo, sin palabras, acaso presintiendo ya una ligera intimidad con el infinito.

Obra realmente importante son los seis paneles del Museo de San Marcos de Florencia, pintados sobre tabla, con una medida de 1,18 por 0,75 m cada panel, a través de los que se narra La ruta mística, Escenas de la vida de Cristo, La Pentecostés, La coronación de la Virgen, El juicio final y La ley del amor. A pesar de las controversias que existen sobre la adjudicación de esta obra el Angélico en su totalidad, ya que otros estudiosos atribuyen algunas escenas a Baldovinetti, a Zanobi Strozzi y a Benozzo Gozzoli, el espíritu que la anima no es otro que el del maestro toscano. Inclusive si uno deseara realizar una síntesis de su estilo o de las características que conforman su pintura, no tendría nada más que recorrer cuidadosamente estos episodios. He aquí, nuevamente, la participación de tantos y tan variados elementos arquitectónicos que permiten apreciar el casi teatral planteo de las estructuras, al mismo tiempo que su clara síntesis. Una a una, las escenas se adaptan a ese gusto, tan acentuado en el Medioevo —del que el Angélico trae soluciones—, de ordenar la narración a la manera de una correlativa sucesión de imágenes que van enlazando la trama. Minuciosamente, el pintor adelgaza sobre las tablas el color, casi con paciencia de miniaturista, aunque sin duda como apasionado por la trama bíblica. A veces, estos seres dulces y serenos cumplen el rito de vivir la anécdota, sabiendo cuál va a ser el desenlace. En realidad podría tal vez decirse que los personajes del Angélico no saben odiar, no conocen el pecado, no han sido ejercitados en la lucha o la controversia. Sólo cumplen la tarea de representar los hechos, más no en calidad de actores, sino de ángeles que portan mantos o barbas, coronas o halos, tules o ramas, y que de una u otra manera tienen conciencia de que su destino, como el de los caritativos Bodhisattvas orientales, es el de proponer los mínimos recursos que anticipen la solución a los problemas del alma.

El Beato Angélico tiene, para el artista, para el observador contemporáneo, un atractivo bastante pronunciado. Su planteo a veces lírico, otras elevado, su sencillo y a menudo despojado tránsito hacia lo evangélico, halla en el mundo un tanto hierático de sus seres, en la ingenuidad de los rostros un poco sublimados, esa dulce rigidez, esa primitiva sinceridad, como si en su ejecución hubiera intervenido la fresca sabiduría de un niño, tal como quería Paul Klee.

Históricamente, muchos han colocado al Angélico más cerca de la tradición que del espíritu del Renacimiento y el mismo Fray Doménico da Corella, hacia 1460, lo confrontaba con Cimabue y con Giotto, mientras que algunos lo sitúan como pintor de transición y muchos otros lo ubican definitivamente en el Renacimiento. Estos últimos agregan que la perspectiva del Angélico es un elemento fundamental en la nueva visión y que la luz, figurativa, no es la que animaba a las figuras góticas, ya que alude a un intimismo sobrehumano.

El color de sus obras había despertado la admiración de Paolo Schiavo, Andrea Di Giusto, el portugués Juan de Consalvo o el mismo Jean Fouquet, que admiró en Roma la obra del pintor; y los mismos Doménico Veneziano y Piero della Francesca partieron de su cromática vivacidad para ordenar sus propios planteos colorísticos.

Mundo espiritual, tocado por la gracia de pinceles que saben concretamente su destino, éste del Angélico parece presentir zonas colmadas de esperanza que se intuyen en sus escenas amorosamente pintadas, como premonición del cielo.



EDITORIAL CODEX S. A.
Bolívar 578 - Buenos Aires

PINACOTECA DE LOS GENIOS — La más grandiosa colección de arte del mundo. Aparece todas las semanas. Director responsable: Nicolás J. Gibelli. Consejero Técnico: Profesor Julio E. Payró. Editada por Editorial Codex S. A. Dirección y Administración: Bolívar 578. T.E. 34-7501. Buenos Aires, Argentina.

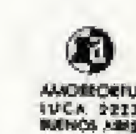
Lista de Distribuidores y Agentes de suscripciones de PINACOTECA DE LOS GENIOS y sus respectivos precios de venta al público

ARGENTINA — Pesos 120.—
Agente de suscripciones . .: Publex S. A. - Maipú 43 - Buenos Aires
Distribuidores de fascículos: Distribuidora Universal de Publicaciones S. R. L. Brandsen 1870 - Buenos Aires

* COLOMBIA Editorial Publex Colombiana - Carrera 7a. Nº 13-58 Bogotá	Pesos	10.—
COSTA RICA Carlos Valerín Sáenz - Apdo. 1924 - San José	Colones	6.50
* CHILE Cía. Chilena de Ediciones - Sto. Domingo 1175 - Santiago	Escudos	5.—
ECUADOR Muñoz Hnos. - Boulevard 9 de Octubre 732 - Guayaquil	Sucres	20.—
EL SALVADOR Distribuidora Salvadoreña - Avda. España Nº 344 - San Salvador	Colones	2.80
ESPAÑA Distribuidora Europea de Publicaciones S. A. - Córcega 414 Barcelona	Pesetas	50.—
GUATEMALA De la Riva Hnos. - 9a. Av. 10-34 - Guatemala	Quetzales	1.—
HONDURAS Hortensia Tijerino - Avda. Salvador Mendieta 111 Tegucigalpa	Lempiras	2.—
(1) MÉXICO Distribuidora Publex S. A. - Director responsable: Marcial Frigolet Lerma, Bolívar 154 - México D. F.	Pesos	12.—
NICARAGUA Ramiro Ramírez Valdez - Avda. Bolivar Sur Nº 302 A Managua	Córdobas	6.50
PANAMÁ Agencia Internacional de Publicaciones - Apartado 2052 Panamá	Balboas	1.—
* PERÚ Central Peruana de Publicaciones - Avenida Bolivia 154 Lima	Soles	3[illegible].—
PUERTO RICO Matías Photo Shop - 200 Fortaleza St. - San Juan	Dólares	1.—
REP. DOMINICANA Librería Dominicana - Mercedes Nº 49 - Sto. Domingo	Pesos	1.—
URUGUAY Distribuidora Paysandú S. A. - Av. Ing. Luis P. Ponce 1432 Montevideo	Pesos	15.—
* VENEZUELA Distribuidora Guacaipuro C. A. - Princ. a Sta. Capilla 4 Caracas	Bolívares	5.—

* *Distribución a partir del 30 de octubre de 1964.*
(1) *Fecha de aparición en México: 10 de noviembre de 1964*

Correo Argentino CC. y Suc. 3-27-34 y 69 (B) — Tarifa Reducida Concesión Nº 7470 — Franqueo a Pagar Cuenta Nº 443



PRINTED IN ARGENTINA
Impreso en la Argentina
19-VIII-64